VERANO12 sábado 26/02/05



terry southern

fragmentos de un proyecto de autobiografía y una conversación con Mike Golden, 1996

Escribí la novela *The Magic Christian*, que fue publicada primero en Inglaterra. A Peter Sellers, un lector voraz, le gustó tanto el libro que compró cien ejemplares para regalárselos a sus amigos; a una de las personas que se lo dio fue a Stanley Kubrick. La filmación de *Dr. Insólito (Dr. Strangelove)* ya había comenzado; en este punto el guión era un melodrama basado en el libro de un oficial de la RAF, *Alerta roja*. *Esquire* me envió a escribir un artículo sobre la realización de la película. Sin embargo, Kubrick muy pronto se dio cuenta de que la destrucción del mundo no era algo que pudiera ser "tratado de una manera convencional", y como le gustó el humor de *The Magic Christian*, me contrató para que trabajara con él y convirtiera la película, que era un melodrama, en una comedia negra. La financiación de la película se había basado en que Peter Sellers representaba múltiples roles, incluyendo al piloto, el mayor Kong, pero se distendió el tobillo y no podía hacer los movimientos físicos bastante bruscos que el rol exigía. Su reemplazante era Slim Pickens, un genuino vaquero y jinete profesional de rodeos que nunca había salido del circuito de rodeos del sudeste. Mi tarea fue la de traducir su jerga para todos los otros. Stanley y yo éramos conducidos en auto desde Londres hasta el estudio (en Shepperton) todas las mañanas, en la oscuridad que antecede a la madrugada. El vehículo era un enorme Rolls o Bentley, y su compartimiento trasero era muy lujoso, con un escritorio plegable, luces, etc., y allí reescribíamos las escenas que serían filmadas cada día. Terminaron siendo algunas de las mejores de toda la película. Trabajar en *Dr. Insólito*, por supuesto, era para cualquier autor una extraordinaria introducción a la escritura de guiones.

Poco después de *Dr. Insólito*, Tony Richardson, muy prestigioso por su arrollador éxito con *Tom Jones*, me contrató para que trabajara en *Los seres queridos (The Loved One). Tom Jones* había sido nominada a diez premios de la Academia, y le había reportado millones al estudio. Tony, quien según el contrato debía hacer una segunda película para el mismo estudio, estaba condenado a un salario ridículamente bajo, y se propuso vengarse por medio de una conducta excéntrica (y costosa)... eligiendo a un norteamericano (Robert Morse) para representar el papel de un poeta inglés, filmando la película secuencia por secuencia y viendo después todas las tomas en el lujoso cuarto de proyección privado del Beverly Hills Hotel, con entremeses y tragos para todo el mundo.

Adiós ilusiones (The Cincinnati Kid), dirigida por Norman Jewison, me puso ante otro elenco de estrellas, y un verdadero desafío de reescritura (el de un guión de Ring Lardner Jr.). El director original, Sam Peckinpah, fue despedido después de una horrenda pelea acerca de una escena de amor blanco/negra.

Hice muchos trabajos de reescritura para películas por las que no recibí (ni pedí) crédito: *El coleccionista (The Collector)*, de William Wyler, *No hagan olas (Don't Make Waves)*, de Alexander Mackendrick, y *Casino Royale* son algunas que recuerdo en este momento.

Dos de mis películas que no anduvieron bien fueron, irónicamente, adaptaciones de mis propias novelas: *Candy* y *The Magic Christian*. Me retiré de la producción de *Candy* cuando a una actriz escandinava, a pesar de mis objeciones, se le asignó el papel de la heroína, un rol exclusivamente norteamericano. Una experiencia reciente servirá también para revelar lo mal que pueden salir las cosas para un escritor de cine. *The Telephone*, un monólogo muy complejo tipo O. Henry, desarrollado para Robin Williams por Harry Nilsson y yo, terminó mal cuando los productores le dijeron a Whoopi Goldberg, la nueva estrella de la película, que podía mejorar el guión improvisando siempre que se le ocurriera, pero olvidaron decírselo al director Rip Torn o a mí mismo.

Mis amigos en Hollywood eran el fotógrafo Bill Claxton, James Coburn, George Segal y Lenny Bruce. Lenny vivía en lo alto de Laurel Canyon, y solíamos bajar el cañón hasta lo de Tiny Nailor. Casi lo convencí de que desempeñara el papel del columnista Lonelyhearts en *Los seres queridos*, pero finalmente él decidió "esperar y ser estrella" de su propia película.

terry southern

Los años sesenta y el maravilloso Londres

Cada época tiene su lugar donde puede florecer el arte, y Londres era ese lugar a mediados de la década de 1960. La escena principal giraba en torno de la Robert Frazer Gallery, en Duke Street. Michael Cooper, el fotógrafo sobre el que Antonioni basó *Blow-up*, convirtió a los Stones en el *hit* de la época y actuó como una especie de asesor artístico de Frazer. Ellos dieron a muchos artistas pop la oportunidad de sus primeras muestras europeas, incluyendo a: Andy Warhol, Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Jim Dine, Magritte, Peter Blake, Claes Oldenburg, Richard Hamilton, Bridget Riley y Jean Dubuffet. Cooper fotografió a todo el mundo de esa época y creó la cubierta del *Sgt. Pepper's* en su estudio, junto con Peter Blake.

Algunas historias: para el año 1966, yo había ganado tanto dinero escribiendo para el cine que mi amigo el productor Sy Livanoff me sugirió que invirtiera en propiedad literaria que pudiera adaptar para hacer películas que él produciría. Con su ayuda pude conseguir la opción de un libro que yo admiraba: *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess, del que hice una adaptación muy fiel. Parecía que todo estaba en buen camino, ya que tanto Mick Jagger como la estrella de *Blow-up*, David Hemmings, muy cotizado en ese momento, estaban deseosos de actuar. Pero el Lord Canciller británico, que tiene que aprobar todos los guiones producidos en Inglaterra, se negó a autorizar éste, a causa de la violencia que cundía en el país en ese momento por los Teddy Boys y los Mod Rockers. Pocos años más tarde, cuando yo ya no podía afrontar el costo de la opción, Kubrick la pagó y escribió su propio guión. En el nuevo clima social, más relajado, el Lord Canciller no tuvo problemas para aprobar el material.

Barbarella fue adaptada a partir de la famosa tira cómica, y se filmó en Cinecittà, en Roma. Hay muchas historias sobre la relación de Roger Vadim con Jane Fonda, y sobre los excéntricos métodos de producción de Dino de Laurentiis. Durante la filmación en Italia, me hizo una visita Peter Fonda, que estaba bajo contrato con AIP, y Roger Corman para hacer otra película más de motociclistas. Peter quería hacer algo con más sustancia, y empezamos a bocetar *Mardi Grass*, la historia de dos descontentos, tipo *En el camino*. En Nueva York, Peter, Dennis Hopper y yo teníamos reuniones para discutir la historia en mi casa de la calle Treinta y Seis. En un punto, habíamos decidido que eran corredores de autos que se rebelaban contra sus promotores que los explotaban, pero entonces nos acordamos de que el contrato de Peter exigía una película de *motociclistas*, y abandonamos esa idea. Queríamos a Rip Torn en la película, así que escribí una parte para él basada en el personaje del abogado sureño de Faulkner, Gavin Stevens. Resultó que Rip no estaba disponible, y el papel fue para Jack Nicholson, y lo convirtió en estrella. Un dato interesante es que Dennis, que ha hecho muchas declaraciones públicas sobre la película, en realidad, nunca tuvo idea de cuál era su verdadera intención: una condena al blanco sureño poco educado y reaccionario. Cuando vio el final que yo había escrito me imploró "no liquidarlos". "¡Al menos tenemos que salvar a uno de ellos!", repetía. Simplemente, no tenía idea.

Fines de la década de 1960

Esquire me envió junto con William Burroughs y Jean Genet a cubrir la Convención Demócrata de Chicago en 1968, y después de esquivar los gases lacrimógenos, los palazos de la policía y el tumulto en sí mismo, terminé prestando testimonio en el juicio conspirativo de Chicago Eight, en defensa del *Black Panther* Bobby Seal y de Abbie Hoffman. Allen Ginsberg también estaba allí, resistiendo con sus mantras zen a la terrible violencia de la policía de Chicago.

Empezamos a filmar *End of the Road* dos semanas después del asesinato de Robert Kennedy. La dirigía mi antiguo compañero de cuarto de París y del Greenwich Village, Aram Avakian. No podíamos permitirnos tener un director de fotografía, así que contratamos a alguien cuya única experiencia era filmar comerciales; resultó ser el premiado realizador cinematográfico Gordon Willis.

Terry Southern

Eramos "capitanes" de barcazas, como ellos mismos se llamaban... de manera bastante eufemística, ya que era un empleo tan bajo que habitualmente lo desempeñaban los tipos que habían sido expulsados de la Unión de Estibadores, viejos borrachos y gente así, que fueron reemplazados por esta nueva casta, los escritores drogones. Era uno de esos trabajos clásicos para un escritor, como empleado del hotel, sereno, guardián nocturno, prácticamente sin nada que hacer ("tan sólo mantenla limpia y achica el agua"). Alex Trocchi lo consiguió por casualidad, mientras vagaba por los docks del West Side después de pasar algunas horas en la White Horse Tavern. El tipo que contrataba era un escocés, un escocés justamente llamado Scotty. Así que Alex le cayó bien, ya que era un académico Ludgate de Glasgow, que además tenía encanto de patrón. (Acento escocés: "¿Has tenido alguna experiencia en el mar, muchacho?" "Sólo con embarcaciones pequeñas, señor... remar un poco en el Clyde y cosas así." "Con eso alcanza, muchacho, me gusta tu facha.") Así que Alex fue contratado. Y una media docena de nosotros –de estampa y antecedentes similares– lo seguimos rápidamente... siempre con el auspicio del Gan Troc.

–¿Cómo era en los años '50 la escena en París?

–Oh, era maravilloso porque los cafés eran lugares buenísimos para estar, eran muy abiertos, uno podía fumar *hash* en las mesas, si era un poco discreto. Estaba la multitud expatriada, formada por gente interesante, con inclinaciones creativas. Así que íbamos a uno de los cafés, más o menos a las cuatro de la tarde, tomábamos Pernod hasta la hora de la cena, y después íbamos a un club de jazz. Bird y Diz, y Miles y Bud Powell, y Monk, todos estaban allí, y si no, algún otro. Lester Young y Don Byas. Era una época en que el Village y St. Germain-des-Près eran más o menos intercambiables, algo que iba y venía. Lo que había que hacer era embarcarse en un carguero... era la manera más barata de viajar, una manera cómoda e interesante de viajar, porque era un viaje largo, trece días. Y los cargueros escandinavos tenían una comida bastante buena. Sólo llevaban unos ocho pasajeros. Comíamos en la mesa del capitán... que era invariablemente alguna clase de gran tipo. Así uno llegaba allí... St. Germain, y la ciudad estaba en plena danza. De tanto en tanto uno sentía nostalgia del hogar, porque los dos eran buenos lugares para llegar. A veces ahorrábamos plata y simplemente nos íbamos, estilo *En el camino*. A veces teníamos un auto, a veces íbamos en tren. Siempre era una fiesta.

Mason era ultrapersuasivo. *Persuasión de patrón*. Una vez me convenció de que me uniera a un kibbutz con él y que fuéramos a Israel, a pesar de mi absoluta ignorancia de todo lo judío. Así que empacamos algunos libros y un poco de ropa y nos embarcamos en el carguero kibbutz holando-americano, en una situación tipo dormitorio colectivo, con alrededor de otros sesenta tipos. El barco todavía estaba en puerto, teníamos un par de días de espera hasta que terminaran de cargar. Así que nos pusieron a trabajar limpiando las calderas... un trabajo increíblemente mierdoso, había que meter los brazos hasta el hombro en esas cañerías del horno y sacar montañas de hollín negro y húmedo. Gross City. De todos modos, la primera mañana, cuando nos despertamos, un tipo ya está despierto, gritando que le faltan treinta dólares de su armario. Otro dice: "Okay, vamos a poner candados en los armarios". Y otro dice: "No, vamos a confiar mutuamente en los otros. El que tomó el dinero lo necesitaba". Esto no convence demasiado al tipo que perdió los treinta dólares. Todavía sigue gritando. Entonces de inmediato, este grupo fraterno y muy unido se divide en dos facciones hostiles. Nada de la utópica camaradería que esperábamos. Así que nos fuimos. Fuimos al White Horse y nos bebimos dos tragos dobles.



–Hábleme de *Blue Movie*... la realización de la película a partir de su novela.

–*Blue Movie* se basó en una idea de Stanley Kubrick. Alguien llegó un día con una filmación porno. La miramos, y él dijo: "Sería interesante, te parece, si algún día alguien que fuera un artista hiciera esto... usando actores verdaderamente bellos y buen equipo". Así que ése fue el génesis. Por supuesto que yo esperaba que él lo convirtiera en película. Pero es sorprendentemente puritano y tímido. Cuando leyó parte de la novela, todavía en manuscrito, dijo: "Te felicito, has escrito la obra porno definitiva". En realidad había un interés tremendo por hacer *Blue Movie*. Casi llegó a concretarse un par de veces. Ringo Starr tuvo una opción durante un par de años. John Cally, que era un productor muy *hip* de la MGM –produjo *Los seres queridos*, en la que yo trabajé, y fue presidente de la Warner Brothers durante un breve lapso–, ese importante ejecutivo dijo: "Bien, ahora es tiempo de hacer *Blue Movie*". Estaba convencido de que el primer estudio que sacara una película de largo metraje de calidad que mostrara la erección y la penetración, usando estrellas, pasaría al tope. "Será como *Lo que el viento se llevó*", repetía. Tenía gran entusiasmo. Así que consiguió a Mike Nichols para que dirigiera. Y como John prácticamente estaba viviendo con Julie Andrews en ese momento, pudo conseguirla, a ella entre todas, como la muchacha. El genio diabólico de John imaginó a Mary Poppins cogida para el mundo. Así que Mike Nichols estaba dispuesto a empezar. Yo no podía creerlo. Pero la cosa se empantanó con los abogados. El contrato se pudrió, en una grotesca disputa entre Nichols y los abogados de Ringo. Pero si la hubieran hecho, con esa clase de credenciales, entre Nichols y Julie Andrews, nadie podría haberla calificado de película sucia y porno.

–¿Cuál fue la verdadera historia de *Busco mi destino (Easy Rider)*? Hay tantas versiones de cómo fue creada y de quién fue el creador.

–Si Den Hopper improvisa una docena de líneas y seis de ellas sobreviven a la prueba de la sala de cortes, las pondrá como crédito por el guión. Así es el juego para Den Hopper. Sería casi imposible exagerar su contribución a la película... pero, por Dios, él consigue hacerlo cada vez. La manera precisa en que surgió la película es que Dennis y Peter (Fonda) vinieran a verme con una *idea*. Peter estaba contratado por AIP para varias películas de motociclistas, y todavía les debía una. Dennis lo convenció de que lo dejara a él (Dennis) dirigir la siguiente, y, bajo el disfraz de hacer una película comercial típica de AIP, hicieran algo interesante y que valiera la pena... que yo escribiría. Así que vinieron a mi casa de la calle Treinta y Seis, en Nueva York, con una *idea* para una historia... una suerte de travesura *hippie* drogona. Peter sería el actor-productor, Dennis el actor-director, y su servidor, aquí presente, el escritor. Pude acomodarlos allá arriba... en un cuarto, a propósito, que sería inmortalizado más tarde por la estadía del doctor W. S. Benway (Burroughs). Así que empezamos a fumar *yerba* en serio y a mantener una conferencia sin receso acerca de la historia. La idea inicial tenía que ver con un par de tipos jóvenes que están hartos del sistema, quieren dar un golpe y apartarse. Usar el dinero para comprar un barco en Key West y navegar hacia el ocaso era la idea general, que ya estaba calculada como la poética secuencia final de la película. Ocasionalmente le dictábamos a una vieja mecanógrafa que creía firmemente en la llegada, y en la presencia en todas partes, de los habitantes de Venus; así que de eso hablaba. Finalmente empecé a grabarla, y ella empezó a *rapear* al respecto, acerca de *cómo ellos estaban en todas partes*... lo de Jack Nicholson en *Easy Rider* se basó en eso.

Así que como pude ver, durante estas conferencias la premisa aquella de los *hippies* drogones fue sometida a varios cambios. La primera idea es que ya no eran motociclistas sino un dúo de automovilistas suicidas que rompían graneros por todo Estados Unidos y que eran explotados por una serie de promotores inescrupulosos, hasta que finalmente se sentían tan asqueados como para dejarlo todo. Después, un día, el humo de la droga se aclaró durante el tiempo suficiente como para recordar que el compromiso de Peter era hacer una película de motociclistas, así que cambiamos. No fue hasta el final que el asunto adquirió una genuina dimensión artística... cuando súbitamente se convirtió en una denuncia de los campesinos ignorantes norteamericanos, de su odio e intolerancia de cualquier cosa que sea remotamente diferente de ellos... y entonces, de algún modo para sorpresa de Den Hopper (imita a Hopper en *Apocalypse Now*): "¿Quieres matarlos a los dos? ¡Eh, hombre, ¿has perdido el seso?!". Creo que por un minuto, él todavía esperaba que derrotaran al sistema. Navegando hacia el poniente con un botín y su libertad. Pero, por supuesto, era suficientemente *hip* como para darse cuenta, un minuto después, que eso (la muerte de los personajes) era más o menos compulsivo.

–¿Me está diciendo que no hubo improvisación en la película?

–No, no. Estoy diciendo que la improvisación siempre estuvo dentro del encuadre de lo que exigía la escena... una escena que ya existía.

–¿Entonces cómo hicieron Dennis y Peter para ser incluidos en los créditos por el guión?

–Después de que vieron un par de proyecciones de la película en la costa, recibí un llamado de Peter. Me dijo que a él y a Dennis la película les había gustado tanto que querían figurar en los créditos del guión. Bien, uno de ellos era el productor y el otro era el director, así que no había manera de que el Sindicato de Escritores les permitiera figurar en el crédito del guión, a menos que yo insistiera. Y aun entonces dijeron que era un "arbitraje compulsivo" porque con demasiada frecuencia los productores y los directores llegan a figurar por la fuerza en el crédito del guión gracias a algún trato clandestino con el escritor. Ellos (el Sindicato de Escritores) dijeron que yo estaba loco si se los permitía, y que querían estar seguros de que no me estaban obligando ni sobornando de ninguna manera, porque ellos odian la idea de éstos "con guión intermedio"... ya sabe, escritor-productor, director-productor... a causa de esa historia de la coerción del poder. De todos modos, nosotros éramos grandes amigos en esa época, así que seguí adelante con mi pedido sin pensarlo demasiado. En realidad lo hice por sentimiento de camaradería. Recientemente, en *Interview*, Dennis casi reclamó el crédito por todo el guión.

–¿Cómo fue trabajar con Kubrick?

–Trabajar con Stanley era genial, aunque las circunstancias pueden parecer peculiares... en el asiento trasero de un auto. La película era filmada en Shepperton, fuera de Londres, durante el invierno. El me pasaba a buscar a las cuatro y media de la mañana y hacíamos el viaje de una hora hasta el estudio. Era un Gran Bentley o un Rolls, de modo que la parte de pasajeros era algo así como un compartimiento de tren, con escritorios plegables y buena luz. Afuera estaba absolutamente oscuro y verdaderamente hacía frío, y nosotros estábamos en ese compartimiento cálido, en un arrebato creativo, trabajando en la escena que se filmaría ese día.

–¿Cómo influyó sobre usted, como escritor, haber crecido en Texas?

–Bien, Texas probablemente sea un buen lugar para que un muchacho crezca, de una manera tipo Huck Finn, como un campo de juegos enorme, con mucha caza y mucha pesca. Pero, como dijo Liz Taylor: "Es un infierno para los caballos y las mujeres". Porque es un desierto cultural. Una vez, cuando yo tenía siete u ocho años, y estaba enfermo en cama, mi madre decidió leerme. El libro que eligió, por alguna extraña razón, ya que ella prefería a Louis Bromfield, era un volumen del gran E. A. Poe: *El escarabajo de oro*, si la memoria no me falla. Bien, para un muchachito de Texas, E. A. Poe era material pesado, y fue un pasaje perfecto a la "literatura de calidad", algo especial. Me enganchó Poe. Y Poe, por supuesto, es la entrada hacia los más grandes. Si la marihuana lleva a la cocaína, Poe por cierto lleva a Baudelaire, a Rimbaud, Joyce, Céline, Lautrèamont, Huysmans, Nathaniel West, Faulkner, Sartre, etc., etc., *ad gloriam.*

Este fragmento pertenece a la serie Los reportajes de The Paris Review *y se reproduce por gentileza de Editorial El Ateneo.*

VERANO12 juegos

CORRESPONDENCIAS

*Señale las relaciones correctas, anotando en los casilleros de la izquierda lo que corresponda, sabiendo que si, por ejemplo, a la opción **1** le corresponde la **C**, esta relación no se repite en el resto del juego.*

Películas con momias

☐ **1.** "La maldición de la momia"	**A.** Lon Chaney, Jr.
☐ **2.** "La momia" (1932)	**B.** Boris Karloff
☐ **3.** "La momia regresa"	**C.** Brendan Fraser
☐ **4.** "La mano de la momia"	**D.** Wallace Ford

¿Quién escribió este best-seller?

☐ **1.** "Trópico de Cáncer"	**A.** Edith Wharton
☐ **2.** "La edad de la inocencia"	**B.** Ernest Hemingway
☐ **3.** "Viajes con mi tía"	**C.** Henry Miller
☐ **4.** "Por quién doblan las campanas"	**D.** Graham Greene

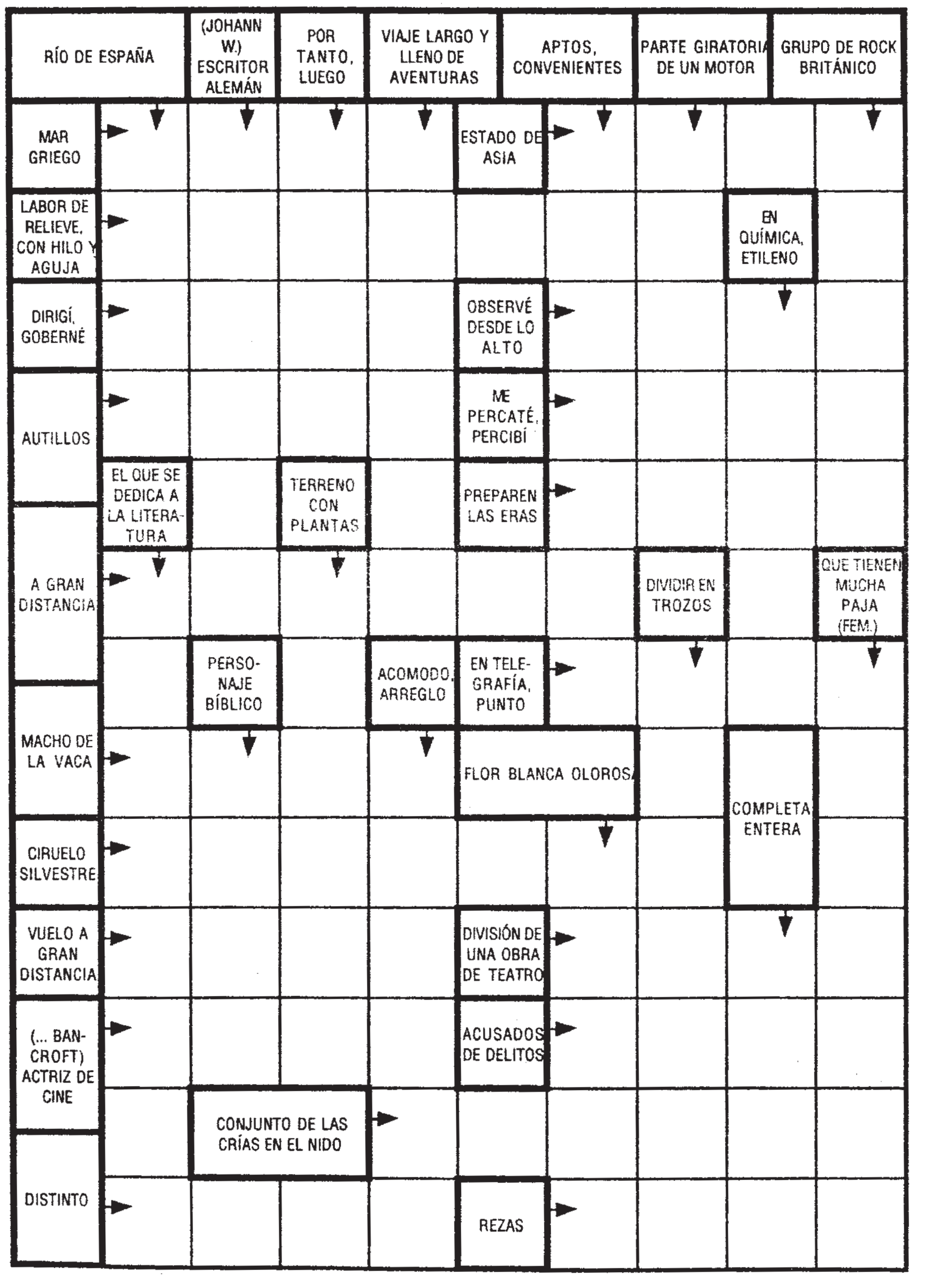
¿Y cuándo lo escribió?

☐ **1.** "Trópico de Cáncer"	**A.** 1970
☐ **2.** "La edad de la inocencia"	**B.** 1961
☐ **3.** "Viajes con mi tía"	**C.** 1940
☐ **4.** "Por quién doblan las campanas"	**D.** 1921

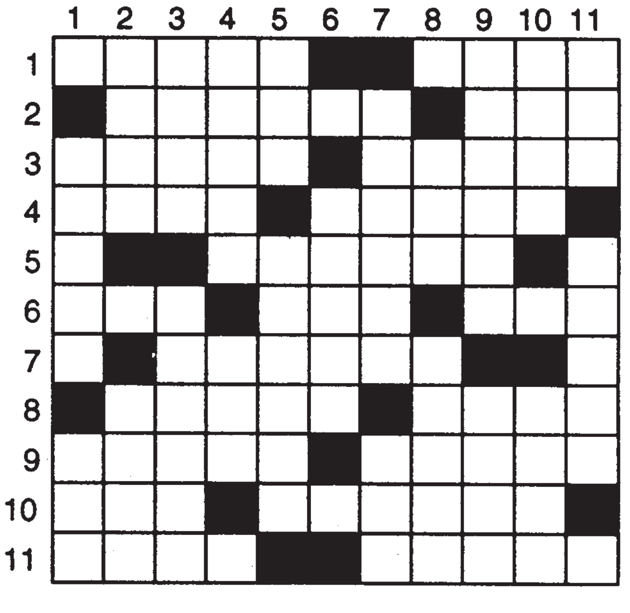
Operas con nombre de mujer

☐ **1.** "Norma"	**A.** Giuseppe Verdi
☐ **2.** "Tosca"	**B.** Georges Bizet
☐ **3.** "Carmen"	**C.** Giacomo Puccini
☐ **4.** "Aída"	**D.** Vincenzo Bellini

CRUCI-CLIP



CRUCIGRAMA



HORIZONTALES

1. Lastimar./ Desorden.
2. De las Malucas o Molucas (Oceanía)./ Siglas de la policía secreta de la URSS.
3. Coloca./ Edil romano.
4. Epocas./ Enfermedad cutánea de carácter tuberculoso.
5. Invalidar.
6. Río de Europa./ Mamífero rumiante de la familia de los bóvidos./ En ese lugar.
7. Vivirá, habitará en un lugar.
8. De Liguria, país de la Italia antigua./ Astuto, listo.
9. Asad./ Legendario rey de Frigia que trocaba en oro todo cuanto tocaba.
10. Organización de Comercio Internacional./ Arbol betuláceo de gran talla.
11. Insulso./ Traspasen voluntariamente un bien.

VERTICALES

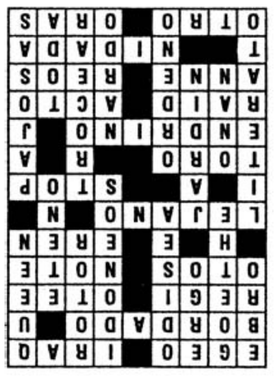
1. Tratamiento de cortesía que se antepone al apellido, al cargo o al nombre./ Isla del Egeo.
2. Príncipe árabe./ Orate.
3. Roedor./ (Edmundo de) Autor de "Corazón".
4. Engañada, víctima de una ilusión./ (Vicente) Patriota dominicano.
5. Calle./ (Pablo) Poeta chileno, premio Nobel en 1971.
6. Mancha de la piel.
7. De los ojos./ Abreviatura de "Medicina".
8. Voz usada para impulsar a los bebés a que se levanten./ Codicioso.
9. Calidad de agrio./ Divinidad escandinava.
10. Voz latina que significa obra./ Documento de crédito.
11. Rio Grande do ..., estado "gaúcho" del Brasil./ Situados.

SOLUCIONES

CORRESPONDENCIAS

Películas con momias: 1-A, 2-B, 3-C, 4-D. **¿Quién escribió este best-seller?:** 1-C, 2-A, 3-D, 4-B. **¿Y cuándo lo escribió?:** 1-B, 2-D, 3-A, 4-C. **Operas con nombre de mujer:** 1-D, 2-C, 3-B, 4-A.

CRUCI-CLIP



CRUCIGRAMA

